1ª PARTE

Estudos

O MANEIRISMO NA LÍRICA DE CAMÕES

Linhares Filho

É tudo quanto sinto um desconcerto
Que tudo muda ũ áspera mudança.

Camões

1 — INTRODUÇÃO

Diante da grande dificuldade de comprovação da autoria de muitos textos da obra lírica de Camões, em vista dele não a haver deixado preparado em conjunto para ser levada ao prelo, e haver publicado em vida somente três poemas líricos, surge o plausível e rigoroso trabalho do Prof. Leodegário A. de Azevedo Filho, que completa pesquisa iniciada pelo Prof. Emmanuel Pereira Filho[1] no sentido de estabelecer com a maior credibilidade possível, o "cânone básico, mínimo ou irredutível" da lírica camoniana. O critério proposto pelo Prof. Emmanuel Pereira Filho, e seguido pelo Prof. Leodegário de Azevedo Filho fundamenta-se em três pontos: testemunho quinhentista, tríplice testemunho e incontestável. De acordo com essas exigências, o ilustre pesquisador apresenta 104 textos da comprovada autoria de Camões, os quais poderão ser acrescidos de outros que surjam no futuro e se adaptam a tais requisitos. Recorremos a esses textos, sobretudo aos sonetos, para o presente estudo no Maneirismo da poesia de Camões.

Em Portugal, os autores ligados ao Maneirismo localizam-se entre a metade do século XVI e o início do século XVII.

O antropocentrismo cansa. O homem duvida de si mesmo diante das descobertas e inovações que não trazem solução aos problemas de ordem metafísica. Ocorre a indecisão filosófica, religiosa, artística, cultural. O clima é de instabilidade e tensão. Concorrem para isso vários acontecimentos de ruptura ideológica, de réplica ou tréplica como a Contra-Reforma, o saque de Roma e o Concílio de Trento. Os valores do teocentrismo medievalista ressurgem para competir com os postulados no Classicismo e abalá-los. A angústia e o caos vão construindo a concepção do "mundo como labirinto". É a crise do clássico, a ascensão do Maneirismo, momento independente, que, com a sua complexidade, suas figuras serpentinadas, sua anamorfose, seu descentramento, prepara o conceptismo e o cultismo do Barroco, que representou o centramento do poder ideológico da Contra-Reforma e da Monarquia. Verificam-se fenômenos semelhantes aos do Maneirismo, quando, em fins do século XIX, sentindo o homem a impotência da Ciência para promover a felicidade, entedia-se e busca o metafísico, o culto do Mistério, o misticismo, atitudes que fazem nascer os valores artísticos do Simbolismo, cuja subjetividade se opõe à maior objetividade do Realismo e do Naturalismo.

A lírica de Camões reflete o momento de crise do Classicismo, portanto insere-se no Maneirismo, que pressupõe alguns elementos clássicos, como certo apego à razão, que se questiona com o sentimento ("mas porei por escudo o coração") ([2]) (OC, p.298) e com raciocínios paradoxais; como o uso da anástrofe e alguma referência à mitologia greco-latina. Como exemplos deste último caso observemos os sonetos "Apolo e as nove Musas, descantando" (OC, p.271) e "Feriado sem ter cura perecia". (DC. p.280) Neste, o poeta aproxima o seu caso de amor de Télefo, mas; enquanto hiperboliza a "fermosura" da amada, a inquietação amorosa, num como suplício de Sísifo, está sempre se curando, e a própria cura faz crescer a insatisfação. Essa complexidade do poema é típica do maneirismo:

Assim, Senhora, quer minha ventura
Que ferido de ver-vos, claramente
Com vos tornar a ver Amor me cura.
Mas é tão doce vossa fermosura,
Que fico como hidropico doente
Que co beber lhe cresce mas secura.

Vítor manuela de Aguiar e Silva apresenta a seguinte temática da lírica maneirista: "O homem e a sua miséria; A vida e o mundo — tormenta, caos e labirinto; Melancolia e angústia: O tempo — metamorfose e destruição; engano e desengano". ([3]) Tomá-la-emos como roteiro para o estudo da temática lírica de Camões, na qual destacaremos, ao lado do grande e constante motivo do amor, os seguintes temas: a dúvida; a tensão engano/desengano; a mudança. Estudaremos vários processos da lírica camoniana como o paradoxo, a antítese, a metáfora, a metonímia, a hipérbole, a simetria sintática e de pensamento, a sutileza e complexidade de raciocínio etc.

É ainda de Vítor Manuel a afirnamtiva de que "o período maneirista tem de ser reconhecido como um dos momentos mais densos e mais belos da história da nossa poesia — e não apenas porque nele esplende o gênio de Camões". ([4])

Diga-se, de passagem, que a tensão entre a celeração do feito épico e a crítica que em vários momentos Camões dirige aos seus patrícios em *Os Lusíadas* se constitui uma das aitudes mais marcantes de Maneirismo nesse poema. veja-se, nesse sentido, o fim dos Cantos V, VII e X, além da fala do Velho do Restelo no fim do Canto IV. Na época, Camões é mais classíco que maneirista.

Não podemos deixar de referir-nos à monumental obra de Cleonice Berardinelli, *Sonetos de Camões*; corpus dos sonetos camonianos ([5]), livro de mais de setecentas páginas, em que a autora, num trabalho beneditino com alguns colaboradores, registra 400 sonetos atrubuídos a Luís de Camões com as respectivas variantes e com um fundamento e sério estudo crítico de cada uma dessas possíveis produções do poeta. Consideramos assaz meritório o trabalho da escri-

tora por valorizar o que a tradição, tem aceiro como lavra de Camões, pois, além de enriquecer, de qualquer forma, o acervo de criação da Literatura Portuguesa, a obra em causa deve constituir-se o ponto de partida para investigações igualmente sérias como a do Prof. Leodegário de Azevedo Filho, que luta pelo estabelecimento do câmoneda lírica do poeta português.

Passemos à análise da lírica camoniana.

2.1 — A dúvida

Tomemos um poema de Camões que se aponta como insparado no soneto "Pace non trovo," e non lo da far guerra", de Petrarca, cuja poesia, embora ligada ao Classicismo, inspirou maneiristas. Aproximemos ainda o segundo verso do soneto camoniano deste verso petarquiano — "E tremo a mezza state ardendo inverno" — utilizando com epígrafe do poema "Tenho frio e ardo em febre", do poeta brasileiro Olavo Bilac. Leiamos o de Camões:

Tanto de meu estado me acho incerto,
Que em vivo ardor tremendo estou de frio;
Sem causa, juntamente choro e rio;
O mundo todo abarco e nada aperto.
É tudo quanto sinto um desconcerto;
Da alma um fogo me sai, da vista um rio;
Agora espero, agora desconfio,
Agora desvario, agora acerto.
Estando em terra, chego ao Céu voando;
Nũa hora acho mil anos; e é de jeito
Que em mil anos não posso achar ũa hora.
Se me pergunta alguém porque assim ando,
Respondo que não sei; porém suspeito
Que só porque vos vi, minha Senhora (OC. p. 299.)

A incerteza, o desequilíbrio e a complexidade estão presentes no poema, constituem atitudes maneiristas e idéias núcleos. Contra a posição de equilíbrio e racionalidade do Classismos tais idéias se apresentam ao mesmo tempo como um reflexo do estilo maneiristas e como um espelho do estado de alma do autor.

A incerteza é já confessada no primeiro verso da primeira estrofe: "Tanto de meu estado me acho incerto". Os três paradoxos dos versos seguintes do quarteto confirmam, com a sua complexidade, com a sua situação de conflitos a mesma dúvida do primeiro verso. O desequilíbrio emocional do poeta se retifica com circunstância da expressão "sem causa", do terceiro verso. A hipérbole do quarto verso ("o mundo todo abarco") acumula-se com o paradoxo do mesmo verso e reforça o desequilíbrio. Tal verso sugere, ainda, um anseio frustrado do poeta.

O "desconcerto" a que se refere o autor no segundo quarteto aumenta aí o desequilíbrio. As metáforas de tonalidade hiperbólica do segundo verso

da segunda estrofe coordenam-se, pela sugestão, ao que se declara no segundo verso do soneto: supõe-se já que a causa do estado estranho do poeta se relacione com o desejo amoroso ("vivo ardor"; "da alma um fogo me sai") num como bloqueio ("da vista [me sai] um rio; tremendo de frio"). Tudo leva a crer que esse rio se forme de lágrimas ao menos interiores, da mesma forma como o frio há de ser moral.

A simultaneidade de ações do primeiro quarteto substitui-se no segundo pela alternância de ações, formando antíteses, que ainda subliham o desvario "agora desvario, agora acerto".

O terceiro verso da segunda estrofe, "agora espero, agora desconfio" deixa entrevar a efemeridade de um sentimento que, não raro, na lírica do poeta é negado — a esperança —, tal acontecendo em poemas como "Busque Amor novas artes, novo engenho", soneto esse. "Onde esperança falta". Num poema se lê a expressão "falsas esperanças" (OC, p. 299) e noutro, interpretando Lido, escreve Camões: "Nunca ponha ninguém sua esperança em peito feminil". (OC, p.300)

A complexidade especial do terreno e do celeste aparece no paradoxo do primeiro verso do primeiro terceto, e a complexidade temporal encontra-se no jogo paradoxal e hiperbólico de palavras dos dois outros versos do terceto. A infinitude das duas expressões "mil anos" pode entender-se pelo critério metanímico de tomar-se o número determinado pelo indeterminado. Ainda no terceto em análise, a insegurança ou a oscilação entre o possível e o impossível: o achar e o não poder "achar".

As três primeiras estrofes constituem-se o delineamento do estado em que o autor se encontra. A última do soneto apresenta a especulação da causa desse estado, daí o emprego de uma circunstância causal na interrogação indireta ("Se me pergunta alguém *porque* assim ando", e de uma conjunção subordinativa causal ("que só *porque* vos vi, minha Senhora"). No entanto, o verbo "suspeito" adere ao espírito de dúvida, de incerteza do poema, mantendo o desequilíbrio, a complexidade, a "sem causa" de todas as ações e sentimentos referidos pelo poeta. Coerente, pois, com a expressão "sem causa" do primeiro quarteto é a procura da causa a expressão "sem causa" do primeiro quarteto é a procura da causa daquele "estado", procura essa que está na última estrofe.

Mais solidária com o espírito de incerteza do poema é a expressão "não sei" em resposta à pergunta sobre a causa do estado, pois o verbo, "suspeito", pela sua indecisão, se coordena com a possibilidade sugestiva de conflito amoroso, de amor frustado ou bloqueado que em outras partes do poema reponta tenuemente. O clima de amor e medo do Medievalismo justifica-se, assim, num poema maneirista, que, algo descentratado e refletindo o impacto angustiante trazido pela ideologia da Contra-Retorma, repete alguns aspectos medievalistas.

Não se pode deixar de relacionar o soneto em estudo com o poema "Busque amor novas artes, novo engenho, igualmente mangerista, no qual a incerteza também está na insciência do poeta ("não sei") sobre o objeto e as circunstâncias de suas preocupações amorosas:

Busque Amor novas artes, novo engenho,
Pera matar-me, e novas esquivanças;
Que não pode tirar-me as esperanças,
Que mal me tirará o que eu não tenho.
Olhai de que esperanças me mantenho!
Vêde que perigosas seguranças!
Que não temo contrastes nem mudanças,
Andando em bravo mar, perdido o lenho.
Mas, conquanto não pode haver desgosto
Onde esperança falta, lá me esconde
Amor um mal, que mata e não se ve;
Que dias há que na alma me tem posto
Um não sei que, que nasce não sei onde,
Vem não sei como, e dói não sei porquê. (DC, p. 273)

Encontra-se no primeiro quarteto, construído com idéias serpentinadas devido à concepção retorcida, um desafio ao amor, que, com "artes", "engenho" e "esquivanças", se mostra ao poeta. Nega-se o esperar: "não pode tirar-me as esperanças,/Que mal me tirará o que eu não tenho". Destarte, segue-se a ironia: "Olhai de que esperanças me mantenho!/Vêde que perigosas seguranças!" O autor não esconde que seja perigosa a sua navegação no "bravo mar" da vida, diante do desnorteamento da desesperança ("perdido o lenho"). Os "contrastes" e "mudanças" que diz não temer indiciam — ao lado de situações íntimas que essas palavras traduzem e que são previstas pelo poeta — a problemática de caos e transformações do tempo, determinadora do comportamento maneirista.

Mas porque "não pode haver desgosto/Onde esperança falta", o "mal" que o "Amor esconde" revela que o poeta tem uma esperança que ele insiste desdenhosamente em negar. Assim, o silêncio e a negação no poema "Velas" e re-velam o *entre-texto,* que se lê da seguinte maneira: Uma dúvida mortal proveniente talvez da negação da existente esperança amorosa. A concessiva "conquanto" (que concede para opor) se emprega no nível do texto para reforçar a negação da esperança, no entanto subordina o conceito que se torna *pré-texto.* Da tensão entre este e o *texto* surge o *entre-textò,*[(6)] essência do poético.

Apesar do desafio do poeta de que o amor buscasse novos meios para matá-lo ("Pera matar-me"), o mal, que o amor na alma lhe põe, "mata e não se vê", o que corrobora a dúvida de quem neste assunto chegaria ao ápice com a interrogação de profundo alcance existencial: "E eu na morte tenho salvação?" (OC, p. 299)

2.2 — A tensão engano/desengano

O *leitmotiv* da esperança substitui-se muitas vezes, na lírica camoniana, pela palavra "engano", seu quase equivalente semântico, porque "Qualquer grande esperança é grande engano". (OCr, p. 288) Não se vivendo só de enganos,

gera-se nessa lírica a tensão maneirista engano/desengano e, alguma vez, prevalece o desengano. O engano do "puro imaginar" pelo qual "Transforma-se o amador na cousa amada" faz o poeta chegar aos poucos à conclusão de que "o vivo e puro amor de que sou feito, "como a matéria simples busca a forma". (OCr, p. 301) Por isso, diante das circunstâncias adversas, o autor pode desesperar.

O poema "Lindo e sutil trançado, que ficaste" é típico da composição em que se apresenta o engano amoroso. Trata-se de uma espécie de fetichismo, em que "pelo todo também se toma a parte". Personifica-se o trançado, a quem fala o poeta. Lê-se na segunda estrofe:

Aquelas tranças de ouro que ligaste,
Que os raios do Sol têm em pouco preço,
Não sei se para engano do que peço
Se para me atar, as desataste. (OC.p. 283)

Após a valorização da comparação implícita das tranças com o ouro e após a concepção de emulação entre elas e o Sol, sugere-se, na alternância das possibilidades dos dois últimos versos, a concomitância das finalidades do trançado haver desatado as tranças.

No soneto "Busque amor novas artes, novo engenho", como vimos, o poeta nega a esperança no plano explícito do poema e atormenta-se com a dúvida. Mas já noutra composição considera ditoso o estado de quem se atormenta com enganos:

Ditoso seja, enfim, qualquer estado:
Onde enganos, desprezos e isenção
Trazem o coração atormentado. (OC.p. 276)

Num terceiro poema, Camões já mostra sentir o golpe de tormento amoroso, mesmo entre enganos, com estes versos, parecendo ir desenganando-se:

Enquanto quis Fortuna que tivesse
Esperança de algum contentamento,
O gosto de um suave pensamento
Me fez que seus efeitos escrevesse.
Porém, temendo amor que aviso desse
Minha escritura a algum juízo isento,
Escureceu-me o engenho do tormento;
Para que seus enganos não dissesse. (OC.p. 278)

O desafortunado e mal-amado poeta, porém, vence o escurecimento que o amor lhe proporcionou ao engenho, e não só consegue confessar os enganos amorosos, como também resolve deixar aos seus "Suspiros Inflamados" a incumbência expressa de advertir outras pessoas dos males e das "falsas esperanças/De Amor e da Fortuna", porque em "Fortuna tudo são mudanças" e "em Amor não há senão enganos". (OC.p. 299)

Sonetos como "Amor, com a esperança já perdida" (com que parece referir-se o poeta a Dinamene e ao naufrágio em que perdeu essa amada), como "Tempo é já que minha confiança" e "Se, de(s)pois de esperança tão perdida" registram bem os desenganos do poeta, que soube cultivar tantas vezes o engano amoroso tal como o Adamastor que, em *Os Lusíadas*, se refere assim à Ninfa que o desengana: "Que te custava ter-me neste engano,/Ou fosse monte, nuvem, sonho ou nada?" (OC.p. 127) No entanto, é da soma das glórias e dos pesares, do desespero e da esperança, da vida e da morte que o amor se constrói, pois o próprio Camões afirma que "Amor com seus contrários se acre(s)centa". (OC.p. 302) E concebe numa sextina estes paradoxos de efetiva marca maneirista:

Morrendo estou na vida, e em morte vivo;
Vejo sem olhos, e sem língua falo;
E juntamente passo glória e pena. (OCr, p. 328)

Examinemos um dos sonetos aludidos:

Tempo é já que minha confiança
Se de(s)ça de uma falsa opinião;
Mas amor não se rege por razão;
Não posso perder, logo, a esperança.
A vida, si(m); que uma áspera mudança
Não deixa viver tanto um coração.
E eu na morte tenho a salvação?
Si(m); mas quem a deseja não a alcança
Forçado e, logo. que eu espere e viva.
Ah! dura lei de Amor, que não consente
Quietação nua alma que é cativa!
Se hei de viver, enfim, forçadamente,
Para que quero a glória fugitiva
De nũa esperança vã que me atormente? (OC. p. 299)

Este complexo poema traz a antinomia, outras vezes encontrada em Camões, entre razão e sentimento. Sob a perspectiva da razão, há no soneto a sugestão de que o engano (confiança ou esperança) constante do amor leva o poeta à dúvida e ao desengano. Outra será a perspectiva subjacente do sentimento, pregada pela própria razão, perspectiva que se exprime no terceiro e quarto versos, mas ultrapasse latentemente o poema como verdadeira e essencial conclusão dele e talvez de toda a poesia amorosa do autor: "Mas amor não se rege por razão; não posso perder, logo, a esperança". Esta, superando a visão maneirista, coincide ser uma réplica à angústia, à desilusão que sucederam aos postulados de exuberância vital e equilíbrio, trazidos ao homem pelo Classicismo.

No poema vão alternando-se os passos que revelam a defesa da esperança com os que mostram desilusão. Os dois primeiros versos de primeiro quarteteo suscitam que, em vista do demasiado tempo da confiança, esta se desengana. A isso vem opor-se, nos dois seguintes versos, o raciocínio conclusivo e já

aludido a favor da esperança. Esta, porque o amor se rege pelo coração, como está implícito, não pode ser perdida pelo autor. Os dois primeiros versos do segundo quarteto, regidos pela razão, admitem que a vida, sim, pode perdê-la o autor, pois que a adversidade ou o contratempo da "áspera mudança" "não deixa viver tanto um coração". Esta metonímia salienta a antítese entre razão e sentimento. O terceiro verso do segundo quarteto é aquela dúvida interrogativa a que já nos referimos neste trabalho. Ao sim da resposta prende-se uma oposição desenagandora.

O primeiro verso do primeiro terceto apresenta à mesma conclusiva (logo) do verso cujo sentido confirma. Vemos que proclama não só a necessidade da esperança mas também da vida. Os dois versos seguintes constituem, por entre uma prosopopéia e uma apóstrofe, um lamento por causa da inquietude que o Amor proporciona. O adjetivo "cativa", modificando a palavra "alma", torna-se preciso em face da "dura lei de Amor". Antolha-se-nos triste a sina do amador, uma vez que o tormento amoroso é apenas um mal menor. Do outro lado está o desepero, pois nem sequer "não pode haver desgosto/Onde esperança falta". (OCr, p. 273)

A última conclusão que a razão forja no soneto constitui-se uma rejeição da esperança em forma de interrogação. As palavras "Forçado" e "forçadamente" lidas respectivamente nos dois tercetos assinalam a falta de espontaneidade da esperança e da vida. Por isso "vã" e a esperança e "fugitiva" a sua "glória". Mas, depois da fala da razão, ecoa a voz do coração, que é a do amor (eis a leitura do não-escrito, ou melhor, do pré-escrito, que não prescreveu na obra do poeta), e esta voz acha que não pode perder a esperança. Diante da tensão proposta pelo poema, mais vale a conclusão dos versos exclamativos que bem exprimem a condição humana: "Ah! dura lei de amor, que não consente/ Quietação nua alma que é cativa!"

Aos poemas que, como anterior, apresentam, de qualquer forma, a idéia de que o engano permanente pode tornar-se desengano, juntemos mais um soneto, um dos mais belos de Camões, — "Oh! como se me alonga, de ano em ano". Vejamos, depois de lidos os dois tercetos de tal poema, como ele se liga ao recém-analisado, sendo aqui mais efetiva e penosa a desilusão:

Corro após este bem que não se alcança;
No meio do caminho me falece,
Mil vezes caio, e perco a confiança.
Quando ele foge, eu tardo; e, na tardança
Se os olhos ergo a ver se inda parece,
Da vista se me perde e da esperança. (OC.p. 288)

No soneto "Se, de(s)pois de esperança tão perdida", o autor, por causa do Amor lhe haver tão persistentemente negado a alegria, já não a espera. Confessa que não só no passado o Amor não lhe concedeu "Uma hora em que vivesse alegremente", mas também "tanta pena" lhe "consente" na atualidade. Toda essa situação é motivo de levar o poeta a pronunciar-se com estas palavras

de total desengano sobre o Amor: "do contentamento me tirou/O gosto de alguma hora ser contente". (OCr, p. 297)

2.3 — A mudança

Vimos que, numa época de transformações acionadas pelo homem, chega este a descrer de si mesmo. Instaura-se a dúvida, o descentramento maneirista. A anamorfose histórica, trazendo a decadência do clássico, é responsável, junto a possíveis razões íntimas, pelo tema da mudança na lírica de Camões. Em geral, o movimento dessa lírica é o que vai da terra para o céu, da forma para a idéia, da matéria para o espírito, de acordo com os preceitos da Contra-Reforma e da espiritualização do homem.

Como se sabe, no poema "Transforma-se o amador na cousa amada", (OCr, p. 301) há uma tensão entre os postulados aristotélicos e os platônicos, representados pelas categorias de forma e idéia. (7) Valoriza-se o morfema form(a), transformando-se em verdadeiro semantema estilístico com a sua repetição: Transforma, transformada, conforma, forma. E o amador, que se transforma na cousa amada "por virtude do muito imaginar", conforma-se apenas de alma, não de corpo. Para o "vivo e puro amor" de que é feito o poeta, como mostra a metáfora essencial do penúltimo verso, há necessidade da complementação material, porque tal amor "como a matéria simples busca a forma". Os dois quartetos prendem-se à primazia da razão, portanto ligam-se à *idéia* platônica. Os tercetos, introduzidos pela adversativa "Mas", opõem-se um pouco à argumentação anterior, por admitirem a inclusão do sentimento por meio da *forma* aristotélica. Verifica-se que o movimento do soneto se torna inverso em relação ao que ocorre na maioria das produções do autor. Parte-se aqui do espírito para a matéria. No entanto, podemos encontrar nesse poema aspectos maneiristas devido à tensão indicada, em que se acha o aspecto da mudança pela idéia da transformação do "amador na cousa amada".

O poema que citaremos a seguir versa completamente sobre a mudança. Pode ser tomado como diagnóstico do tempo de transformações em que foi escrito, com a culminância da respectiva crise cultural, mas a sua mensagem artística adapta-se admiravelmente às situações de todos os tempos, que são efêmeras, mutáveis:

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
Muda-se o ser, muda-se a confiança;
Todo o mundo é composto de mudança,
Tomando sempre novas qualidades.
Continuamente vemos novidades,
Diferentes em tudo da esperança;
Do mal ficam as mágoas na lembrança;
E do bem (se algum houve...) as saudades.
O tempo cobre o chão de verde manto,
Que já coberto foi de neve fria,
E em mi(m) converte em choro o doce canto.

E, afora este mudar-se cada dia,
Outra mudança faz de mor espanto:
Que não se muda já como soía. (OCr, p. 284)

Nos dois primeiros versos desse poema, insinua-se que as transformações históricas, portanto sócio-culturais, influem nas mudanças interiores, ontológicas. Os três versos seguintes elastecem no espaço e no tempo as mudanças. Os três últimos versos do segundo quarteto sublinham uma visão pessimista de desenganado, pois as "novidades" são "Diferentes em tudo da esperança".

O primeiro terceto confirma essa visão. O poeta opõe à transformação alegre de natureza em exuberância vital a sua tristeza íntima, porque nele o tempo "converte em choro o doce canto". Cheio de sutileza é o pensamento do segundo terceto, em que o autor, com "mor espanto", encara a própria mudança da mudança.([8])

No poema "Sôbolos rios que vão" que se liga ao tema que vimos analisando, apresenta nitidamente o movimento que se dirige da matéria para o espírito, da terra para o céu. Inspirado no salmo 136, atribuído a Davi, o poema toma o desterro do poeta como símbolo do desterro do homem na Terra. Encontrando-se na confusão de uma Babilônia, o poeta canta a saudade de Portugal, tomado como símbolo da verdadeira Pátria, a Jerusalém ou Sião celeste:

Não é logo a saudade
Das terras onde na(s)ceu
A carne, mas é do Céu,
Daquela santa Cidade
Donde esta alma descendeu. (OCr, p. 502)

Nos próximos versos que citaremos, o autor responsabiliza a mudança do tempo e outras transformações por todos os danos, bem como atribui ao tempo o poder de enganar as esperanças:

E vi que todos os danos
Se causavam das mudanças
E as mudanças dos anos;
Onde vi quantos enganos
Faz o tempo às esperanças. (OCr, p. 497)

Constata-se que outros são os interesses do poeta "Porque, mudando-se a vida,/Se mudam os gostos dela". (OCr, p. 499) E, com outros detalhes, completa o autor a caracterização dos efeitos da mudança:

Um gosto que hoje se alcança,
Amanhã já o não vejo:
Assi(m) nos traz a mudança
De esperança em esperança
E de desejo em desejo. (Ibidem)

Observa-se que a desesperança das coisas terrenas os substitui pela esperança naquele que é "Senhor e grão Capitão", a "Graça", "Que ordena que a vida mude", (OCr, p. 503) "Pedra que veio a ser/Enfim cabeça do Canto".(OCr, p. 505) Vemos, assim, que o poeta envolve na sua transformação, acorda com o espírito maneirista, a própria essência do poetar, e lemos:

Mas, ó tu, terra de Glória,
Se eu nunca vi tua essência,
Como me lembras na ausência?
Não me lembras na memória,
Senão na reminiscência. (OCr, p. 502)

Há nesses passos visível influência da teoria platônica com a concepção do mundo das idéias, o que se transpõe para a visão bíblica do poeta, que, em face da mudança, escreva: "(...) do que já mal cantei/A palinódia já canto". (OCr, p. 504)

No belo soneto "Alma minha gentil, que te partiste", que imita, mas com bastante criatividade, o de Petrarca, — "Questa anima gentil che si diparte", o tema da mudança está implícito. O poeta quer mudar-se da terra para o céu, a fim de ficar junto de sua Dinamene, a quem o poema, de traços elegíacos, se dedica. Dentre a lógica e a simetria clássicas surge a insatistação maneirista. Estabelece-se na primeira estrofe, mediante antítese, a posição dos dois amadores: um no Céu, outro na terra. Subentende-se que, se a sua "Alma gentil" partiu, o poeta não tem mais razão de ficar. A circunstância de brevidade temporal dessa estrofe repete-se na última: "tão cedo". Seguem-se nas demais estrofes dois pedidos, submetidos às respectivas condições numa como simetria sintática e de pensamento. No primeiro quarteto, encontra-se a primeira condição com o pedido correspondente, nos dois tercetos a segunda condição ligada ao outro pedido.

Com sensibilidade e sabedoria o autor coloca em evidência, numa sinédoque, os seus olhos como reveladores do sentimento e contempladores da amada: neles é que ela viu o "amor ardente" do poeta, dele é que ela foi levada.

De um alto valor poético é a metonímia do primeiro terceto e as relações temporais do segundo:

E se vires que pode merecer-te
Alguma cousa a dor que me ficou
Da mágoa sem remédio de perder-te,
Roga a Deus, que teus anos encurtou,
que tão cedo de cá me leve a ver-te,
quão cedo de meus olhos te levou. (OCr, p. 269)

O poeta fala em nome da dor que lhe ficou da mágoa: esta traduz o sentimento pelo choque imediato da perda, a outra se constitui o sentimento menos impetuoso, mas constante e penoso da solidão.

No soneto "Se as penas com que amor tão mal me trata", supõe o autor que "tanto tempo viva delas", e que o tempo possa "secar as frescas rosas sem colhê-las", trazendo o envelhecimento daquela que verá mudarem-se também "o pensamento e a aspereza" dela mesma. A "vingança" do poeta se efetivará quando tal "mudança" fizer que a Senhora suspire pelo passado. As duas previsões dos tercetos subordinam-se às condições dos quartetos.

Outras vezes Camões alude a mudanças em sua lírica, ora observando-as (tudo muda ua áspera mudança") (OCr, p. 300), ora sentindo-lhes as maracas profundas (mudança/Daquilo que mais quero) (OCr, p. 293), ora desafiando-as (não temo contrastes nem mudanças) (OCr, p. 273), ora admitindo temê-las (inda que se tema de mudanças). (OCr, p. 276) E sempre se ligam à problemática maneirista, em que se inserem a dúvida e a tensão engano/desengano.

3 — Conclusão

Vimos — utilizando textos do cânone lírico camoniano segundo a proposta do prof. Leodegário A. de Azevedo Filho, que o formulou após lúcida pesquisa cujos critérios tiveram como pioneiro o prof. Emmanuel Pereira Filho —, aspectos maneiristas da poesia de Camões. Dentre os poemas privilegiamos os sonetos, devido a serem essas composições as mais perfeitas e representativas daquele que é considerado, acertadamente, como um dos três maiores sonetistas da Literatura Portuguesa, cabendo os outros dois lugares a Bocage e Antero de Quental.

A temática e os processos estudados pareceram-nos os mais convincentes da posição maneirista de um poeta que, em sua lírica, embora se vinculando ao Classicismo por várias facetas e sendo por muitos encarado mais como um clássico, foi realmente ao Maneirismo, esse estilo de época independente, assinalador da decadência do clássico, que aderiu com freqüência e intensidade maiores.

Não obstante, fique bem claro o nosso entendimento de que o valor artístico de Luís de Camões, pelo que de essencial, universal e eterno o poeta exprimiu, sabendo afastar-se criativamente dos seus modelos e penetrar o humano com sensibilidade e profundeza, leva-o a transcender a escolas e correntes. A dimensão lírica do Camões que pintou "casos tão diversos" mas com "verdades puras" parece-nos tão grande, que facilmente os próprios sentimentos do homem moderno podem identificar-se com os expressos pelo poeta, notadamente os vários matizes do amor, desse modo se tornando certo o que disse: "Entendei que, segundo o amor tiverdes,/Tereis o entendimento de meus versos". (OC,p. 278)

4 — BIBLIOGRAFIA

1• AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *O cânone lírico de Camões*. Rio de Janeiro, Novacultura, 1976.

2• BERARDINELLI, Cleonice Serôa da Motta. *Estudos Camonianos*. Rio de Janeiro, MEC — Departamento de Assuntos Culturais, 1973.

3• ————. *Sonetos de Camões;* corpus dos sonetos camonianos. Lisboa, Paris, Rio de Janeiro, Centre Culturel Portugais, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1980.

4• CAMÕES, Luís de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1963.

5• CIDADE, Hernâni. *Luís de Camões, o lírico*. 3ª ed. Lisboa, Bertrand, 1967.

6• HAUSER, Arnold. Maneirismo: *a crise da Renascença e o surgimento da arte moderna*. Trad. Magda França. São Paulo, Perspectiva, 1976.

7• HOCKE, Gustav. R. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. Trad Clemente Raphael Mahl. São Paulo, Perspectiva/Universidade de São Paulo, 1974.

8• LUCAS, João de Almeida. (Prefácio, seleção e notas) *Sonetos de Luís de Camões*. Lisboa, Livr. Clássica, 1961. (col. Clássicos Portugueses).

9• MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo, Cultrix, 1974.

10• PADOVANI, Humberto & CASTAGNOLA, Luís. *História da filosofia*. São Paulo. Melhoramentos, 1967.

11• PORTELLA, Eduardo. *Fundamento da investigação literária*. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro, 1974.

5 — NOTAS

* CAMÕES, Luís de. Obra completa. Rio de Janeiro, 1963, p. 299 (Usaremos a sigla OC para referir-nos a essa obra)

* Ibidem, p. 300.

([1]) AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *O cânone lírico de Camões*. Rio de Janeiro, Novacultura, 1976.

([2]) SILVA, Vítor Manuel Pires de Aguiar e. *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa*. Coimbra, Centro de Estudos Românticos, 1971. p.469-470.

([3]) Ibidem, p. 221 e segs.

([4]) Ibidem, p. 503.

([5]) BERARDINELLI, Cleonice Serôa da Motta. *Estudos camonianos*. Rio de Janeiro, MEC — Departamento de Assuntos Culturais, 1973.

([6]) Usamos esse conceito baseado na teoria exposta e defendida por Eduardo Portella. CF. PORTELLA, Eduardo. *Fundamento da investigação literária*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1974, 0. 62.

([7]) CIDADE, Hernâni. *Luís de Camões, o lírico*. 3ª ed., Lisboa, 1967, p. 166.

([8]) A expressão "mudança da mudança" é usada e estudada por Cleonice Berardinelli ao fazer a análise do poema "Sôbolos rios que vão". Cf. BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos camonianos*. Rio de Janeiro, MEC — Departamento de Assuntos Culturais, 1973, p. 83 e segs.

12 • SILVA, Vítor Manuel Pires de Aguiar e. *Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa*. Coimbra, Centro de Estudos Românticos, 1971.

13 • SOARES, Angélica Maria Santos. *Dos sonetos quase efetivamente camonianos*. Convergência lusíada. Centro de Estudos do Real Gabinete Português de Leitura. Rio de Janeiro, 3 (6): 31-47, jan./jun. 1979.